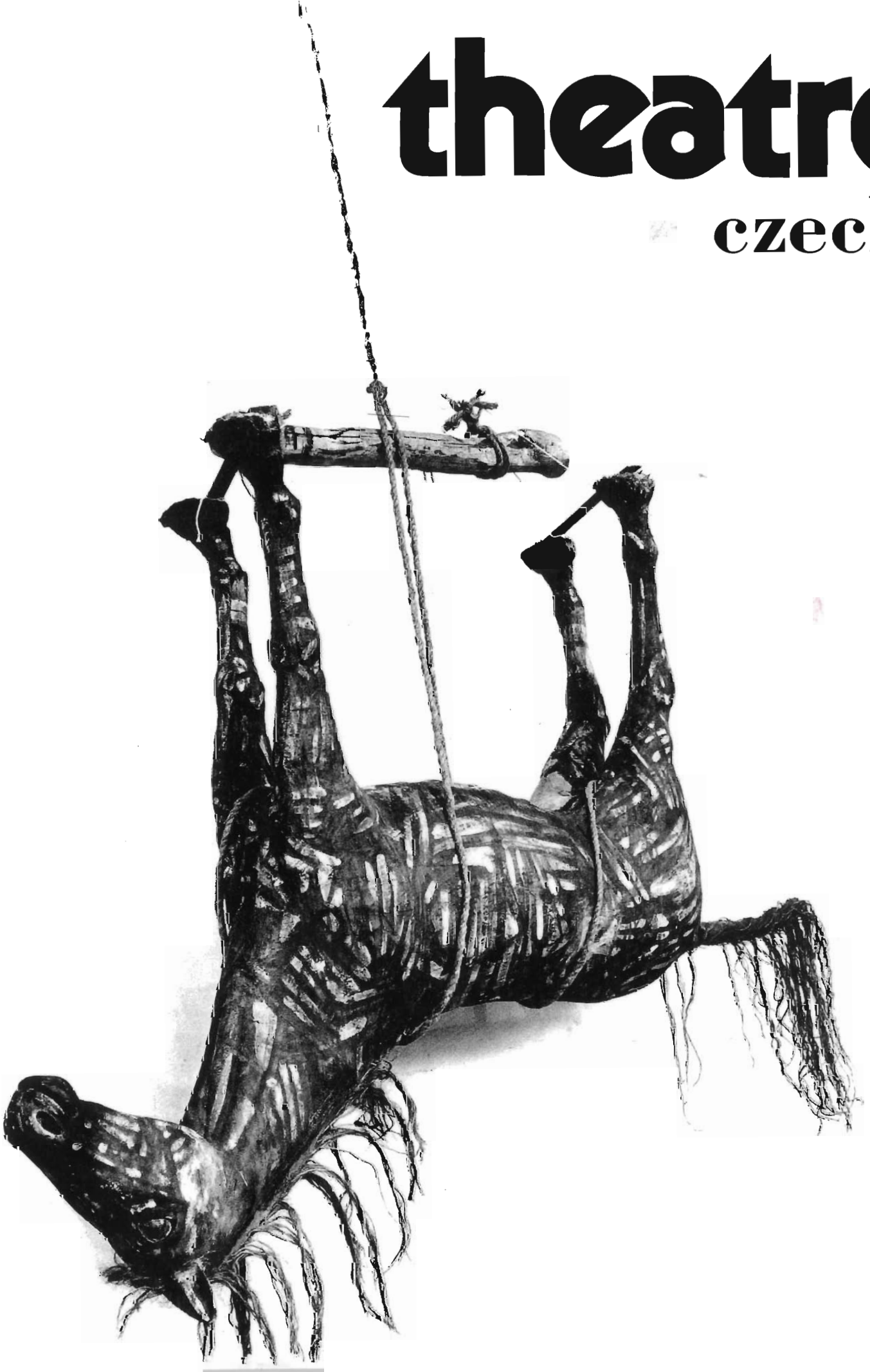
theatre

czech



10/1995

STAGE LIKE AN IMAGE OF THE WORLD

La scène comme image du monde

Věra Ptáčková

The theme of the 1995 Prague Quadrennial (PQ) - "the search for a staging space" - was so broad that it left the choice of which aspect of visual-dramatic expression to focus on - scenery, costume, or theatre architecture - almost entirely up to the exhibitor. And for the first time since 1967, this Quadrennial eliminated (originally for reasons of space) all of the sections and combined all of the exhibit sections into a single show.

Over the years, the problems of the specificity of stage design and its "exhibitability" led to the creation at the PQ of a new kind of gallery artifact: neither a document nor a live performance, but a poetic statement about the general conditions of human existence. What else, in the end, was the outright veristic exhibit of the USA (by John Conklin, at the PQ '87), in which scenic designs were presented within the setting of a stage design studio with every detail in place, right down to the dregs at the bottom of an unfinished cup of coffee? What else did the Finnish exhibit (by Maija Pekkanen) at the PQ '91 focus on but the overgrown terrain of our unconscious? What else was the neighboring exhibit from the USSR (Viacheslav Sokolov) but a report on the state of the federation: the setting for the stage designs consisted of Socialist Realist architecture constructed out of paperboard! Or the Czechoslovak exhibit (PQ '91), which gave up its right to compete (an option given to it for the first time by a new statute) solely in order to reveal the space in which we had been living for the past forty years? At the time, Milan Ferenčík and Věra Ptáčková signed their names to this exhibit; since then, a new authorship has been determined, although, like any new reality, it is often listed incorrectly in the catalogues. Perhaps next time, such exhibits will be stripped of their anonymity once and for all - particularly since we encountered them in their pure form at the PQ '95, and if the PQ continues, it seems likely that their numbers will only increase.

◁ *Tim Hatley* / Simon McBurney – Mark Wheatley, The Three Lives of Lucie Cabrol / Theatre de Complicité, 1994
Photo Wilfred Nicholson

What was the significance of the Russian exhibit this year? The twenty square meters of exhibition space were circumscribed by a fence of bars; the floor was covered with a thick layer of plastic foam - to create a feeling of slushiness - and strewn with bits of anthracite paper, evoking Bulgakov's image of "black snow." In the middle of the space lay a pile of workers' shoes, and the bars of the fence were stuffed with gray wadding coats and hats with ear flaps: the face of the gulag with the title *Good-bye America!* And all of this was the setting for the documentation of an actual work created in the past four years (as required by the statute): the white maquette of the Anna Pavlova Classical Russian Ballet Theatre (1993). As the catalogue informs us, the construction of this theater is currently in the planning stages. Its style announces the return of socialist realism, apparently indestructible. The reverse face of the gulag.

The Swedes, too, cast a shadow over their image of the world: in the center of the black, circumscribed space of a Plexiglas cube are the handsomely arranged maquettes of thirty different productions, thirty dramatic landscapes: the work of the stage designer Sören Brunes. Two of them have strayed here all the way from the seventies, symbolically expanding the temporal element of the exhibit from four years to a whole era. Situated above these layers of dramatic fates is a press, whose screw slowly bores into a quarter century of effort, its movement counterbalanced by the rise of four symbols on the outer sides of the cube: shells, a bird, a bag of blood, and a brain. The movement of the mechanism was calculated so as to destroy this mini-world by the end of the exhibition. For practical reasons, the press only descended halfway, but this was sufficient to convey the idea of a world collapsing not only in its dramatic fates, but physically as well: felled little figures, tilted floors, ruined ceilings, catastrophic upheaval. Here, for the first time in the history of the PQ, and perhaps in the history of stage design exhibition overall, time was incorporated into an ideational design as an active dramatic force.

Death in its various forms has always been present in the exhibits from Poland, but this year, for the first time, it ceased to be the dominant element, for it was overshadowed by a new theme: the magic of the theatre space. The Polish exhibit was created by Andrzej Majewski, Krystian Lupa, Leszek Mądzik, Jadwiga Mydlarska-Kowal, and Zofia de Ines, who introduced the motif of insanity into the exhibit with her series of the metamorphoses of Cunegonde *(Kätchen von Heilbronn)*. Rather than showing the reality of our world, the exhibit presented its magical image, a space negated and multiplied by mirrors, a manneristically endless construction, elongated by the reflections of translucent and mirrored planes. It was a matter of wandering and irreality, in which the viewer, in his multiplied mirror images, becomes as fictional as the objects in the exhibit themselves. If anyone has ever succeeded in conveying the fatal attraction of the theatre through its irreality, then the Polish exhibit, signed by Agnieszka Koecher-Hensel and the architect Pawel Dobrzycki, is surely only a step away from such an accomplishment.

The PQ has always constituted a display of cultural traditions, and indeed, the differences in national mentalities presented here has never ceased to delight us: the Russians' wadding coats and bars, suffused with self-absorbed suffering, for instance, or the pure forms and Hellenic spirit of the Greek exhibit, whose lone creator, Giorgos Patsas, was one of the most high-profile artists of the entire show. And the replica of a rococo stage complete with red plush boxes and a live lawn instead of a parterre comes straight out of old Hungary itself, ever-young in spirit. Here, atmosphere becomes even more important than the exhibited works themselves (the authors of the exhibit: Csaba Antal, Gyula Pauer, Attila F. Kovács, János Sándor and Nina Király).

Germany's exhibit combined documentation with an sensory assault on the viewer. The PQ '95 as a whole attests to a generational change, and at the German exhibit, too, new names appear. The two-story installation represents the work of only four authors: Robert Ebeling, Frank Hänig, Hartmut Meyer, and Peter Schubert. Kurt Gerling, the creator of the exhibit, as well as the script-writer Frank Hänig, represent the forty-something generation, the students of highly significant personalities in the field (Jochen Finke, Achim Freyer, Karl-Ernst Herrmann, Horst Sagert, Wilfried Minks, Erich Wonder...). At the PQ '95, however, this older generation's the characteristic individual styles - often characterized by an emphasis on detail and metaphorical resonance - were replaced by ensembles of large, colored planes, slanted arches, sharply contoured stairways. Colored lighting. Metaphor is replaced by a taut detachment from text, actor, and interpretation. It is as if the stage, with a new-found self-awareness, were presenting itself through its most intrinsic means: color, space, light, and the shape-object. The actor in costume, incorporated into the visual whole of the production, also becomes just such an object. A return, perhaps, of the methods of Adolphe Appia. The styles of the participants do show a certain relationship to each other in their repetition of colors, angles, shapes, and saw-like stairways. Hartmut Meyer incorporates a golden color with a blue-green sheen into his design for Przybyszewska's *The Danton Affair* and Frank Hänig uses crimson in his *Miss Julie* and *The Prince of Homburg*. The concreteness of metaphor is replaced by abstraction, but an aggressive expressionism pervades even the architecture of the exhibit. Standing on a sharp iron grate - whose openings are an effective trap for ladies' high heels - the viewers

themselves become actors: they mount the stairway with no railing in order to fully experience the narrowness of the descent ("Die Treppe führt nur in eine Richtung," we read). Gray sectioned doors open to reveal registration cards with jumbled stage design, sets of models, and designs for posters. Great Britain (which won the collective gold medal at the PQ '75 and the Golden Triga at the PQ '79 and '91) once again received the gold medal. The theme of the PQ '95 was clearly demonstrated by the examples of seven different kinds of staging space and the work of thirty stage designers. The exhibit also served as a guide on how to transfer the visual principle of production to the exhibition hall. Most of the works, in their level of choice, creativity of presentation, and superior crafts manship, could easily have qualified as free sculpture or painting. Although all were remarkable, the variety of the individual styles and sheer number of exhibitors overwhelmed the viewer with their myriad, though perfect, details. Yet it is precisely the ensemble of these details which constitutes an important statement on the current state and direction of British stage design - a statement in miniature, the "life-size" version of which would fill an entire exhibition hall. In contrast to the stylistic unity of the German artists, the British exhibit offered the viewer a contrasting agenda of stylistic variety. One of the reasons for this variety was the attempt by some of the exhibit's authors (Pamela Howard, Kate Burnett, Peter Ruthven Hall) to present all of the rich possibilities of the theatre to lay viewers. For me, the documentation of the production of Priestley's *An Inspector Calls* (stage design: Ian Mac Neil) became one of the emblems of the entire show. The exhibit consisted of a maquette and photographs of scene changes in which we see the gradual disintegration of an ostentatious bourgeois dwelling, festively lit and provocatively functional right up to the moment of its destruction and collapse into the mire of the stage floor. The magic of this lit-up house, executed in the detailed style of Romantic Realism, became one of the defining features of this year's PQ.
If the project of the slanted floor at the PQ '91 seemed to be the phenomenon which best defined the atmosphere of those four years, than the years 1991-1995 were characterized by Romantic pathos and illusion, and - beware - by a pseudo-idyll often horrible in its results.
Where can we place the work of Zinovy Margolin of Byelorussia? Back in the eighties, and even at the PQ '91, he would have bewildered the jury (as did many of this year's exhibits, which were best appreciated by the visitors). This year, though, he received the silver medal. In the sixties, the scenery for productions of Dürrenmatt's *Visit of an Old Lady* generally consisted of a sketchy, neutral background to the absurd and horrible action of the play; Margolin, however, has chosen an architecture whose inner pathos befits the text. As in the above-mentioned play by Priestley, a house has been placed into the flat, empty space of the stage. Here, however, the proportions of the house are manneristically prolonged, and its realistic architecture is transformed into an irreal construction, surrounded by hunters' targets shaped like animals. For Dunin-Martsinkevich' play, *Idyll* - Margolin fills the stage with towering golden figures with manneristically elongated proportions. The stage design for *The Secret Life of Salvador Dalí* is situated above the black and gold maquette of this production. Are Margolin's figures leading us to Dalí's world? Or are we being transported all the way to El Greco's exaltation? The whole Byelorussian exhibit, in fact, looks to the past: elements of Dmitri Mohov's work, too - particularly the flat painting technique and illusionistic landscapes of his backdrops - recall the styles of the late Baroque and Romantic periods.
Lithuania exhibited a single production: Strindberg's *The Dream Play* (directed by Jonas Vaitkus, produced by Jonas Arcikauskas, Vilnius, 1995), a symbolist play about the "pain of human beeing". Strindberg himself prescribes the usual painted coulisse stage, but suggests supplementing the solid coulisses with a changeable backdrop featuring "stylized murals, simultaneously representing rooms, buildings and landscapes". This is the setting which, in 1902, was supposed to identify with and intersect the action on the stage! In their 1995 production, the Lithuanians have placed the emphasis on the theme of suffering and the symbols of the victim: a life-size red rocking horse, tied to a pole and hung upside down, an iron crucifix, tangled ropes, bells, leaden spoons, and cups without bottoms strewn on the floor. Strindberg's original vision of "a forest of enormous hibiscus flowers in bloom, white, pink, purple, sulfur yellow, and violet" becomes, at the end of our century, a row of spiked iron black roses, reminiscent of a German expressionist painting. (The exhibit was designed by Helmutas Shabaseviczius.)
Gretar Reynisson, the only stage designer and creator of the Icelandic exhibit, chose to focus on the emptiness of contemporary reality. A central cube showing slides of various stage designs is connected to the stage symbols of two selected productions: a chair, a bucket, and a rag for *Macbeth*, and a child's chair and toy train for *The Cherry Orchard*. Both settings are blank platforms - airport-like, with luggage and delays - evoking life's end. I am reminded of John Cage's first performance in Prague in the early sixties, on an empty stage with nothing but a ladder and a bucket: then, such a setting representeded perfection of function, aesthetics and meaning. Three decades later, the bucket and ladder no longer have the capacity to surprise us (except, perhaps, by their banality), yet the intensity of experience in Reynisson's landscapes, the sense hopelessness in the precision of the proportions, suddenly re-invest the banal combination with expressive power.
The central designers of the Israeli exhibit were once again (as at the PQ '91) Roni Toren and Moshe Sternfeld, whose passing deprived international stage design of an important figure.
Sternfeld's designs look more like free variations on dramatic themes, or poetic inspirations for the

director's interpretation. *Macbeth* is assigned a golden horse in a red arena, and *Romeo*, the motif of the centaur.
Denmark was represented by the Hotel Pro Forma's *Operation Orfeo*. Hotel Pro Forma was founded in 1995 and comes out of the type of avant-garde which combines visual art with elements of speech, music, and movement. Maja Ravn and Annette Meyer proposed an abstract stage design, costumes and choreography to the music of John Cage, Bo Holten, and Christoph Wilibald Gluck. The stairway, the exaggerated horizontals and verticals, and the method of color design attest to their affinity to other, perhaps Craigian, sources: the abstract stage design of the turn of the century, or even certain German exhibits at this year's PQ.
Ever since they began participating in the PQ in 1975, the Dutch have always staked everything on choice and formal experiment. At the PQ '95, they were the first and only country to represent the newest theater discipline: lighting design. Reiner Tweebeeks' two models (1:4, a model theatre by Steve Kemp) demonstrated the spatial rhythm of productions of Racine's *Britannicus* and Botho Strauss' *Big and Small*. The sight of a few spectators standing in a closed room before a silent and empty stage, watching the lighting change, attests to the intensity of this experience and defies theories about the impossibility of exhibiting stage design. This is stage design liberated from the actor and the text, and capable of supplying all of the elements of the dramatic work; this is stage design of the kind attempted by Wassily Kandinsky, Gordon Craig, and the futurists, as well as by artists of the second half of our century, such as Erich Wonder and his "bewegte Räume".

Ian MacNeil – Rick Fisher / J. B. Priestley, An Inspector Calls / Royal National Theatre, London 1992 / *Photo Ivan Kyncl*

The fenced-in space of the small Slovenian exhibit, with a huge mock-up rock and a window with a photograph of a romantic landscape (somewhat similar to the Belgian exhibit at the Venice Biennial in 1976), made an attractive background for the videotapes which were the main focus of the exhibit. They gave an overview of the surprisingly inspired directorial and visual methods of contemporary Slovenian theatre; however, they also required a great deal of patience from the spectator.
Croatia exhibited in the tragic shadow of its wartime experiences, which the destruction and resurrection of the theatre building in Osjek came to symbolize. The purity of form in Drago Turina's (silver medal, PQ '83) designs attracted the viewer, as did Zlatko Kauzlarić Atac's system of broken stairways and lights (perhaps similar, at times, to the work presented in the German exhibit).
As always, New Zealand's exhibit was interesting in its high level of stylization and almost Svoboda-like purity of form. The quality of the hand-crafted models (David Thornley's fragile dance creations with a transparent layer of water instead of a floor covering, or Tony Geddes'robust *Hamlet* attested to the high level of artistic craftsmanship in the country. If domestic theatre culture only began to form there after 1960, as the PQ '87 catalogue informs us, it was devoid of amateurism even in its initial phases. The stylization, the cultivation of the forms, and the broad conception of space manifested in the extreme width of the staging space - as a symbol of domestic production - ranked the New Zealand artists among the most remarkable personalities of the exhibition.
Slovakia, too, opened the door to a new generation. The architect of the exhibit, Aleš Votava, chose

his own stage design for *The Incident* as the centerpiece of the installation. The raked stage with railway wagon benches became both the center of the exhibit and a resting place for the viewers. The exhibit presented creative variety rather than unity of opinion, from the dramatic swerving of the verticals in Aleš Votava's stage design for Verdi's Louisa Miller, to Miloš Karásek's phantasmagorical masks, to Ludmila Várossová's patch-work costume designs for Massenet's *Don Quixote*. Várossová's costumes were the most remarkable artifact of the Slovak exhibit, and were among the best costumes of the entire exhibition.

Asia was never more Asian that at this year's PQ. In the seventies, the Japanese still exhibited mostly European and American drama and astonished viewers with design such as their scenery for *Romeo and Juliet* at the PQ '75, which displaced the Renaissance drama into a modern, industrial superworld. If they began to emphasize their own culture more at PQ '91, then this year they presented a programmatic return to their roots. The circle of sand in the middle of their square exhibition space is not only an abstract shape - whose purity we cannot help but admire - but a symbol as well, for it is the traditional form of the dojo, the ring for the national sport of sumo wrestling. This age-old symbol simultaneously represents a long tradition and a starting point for Japanese stage designers. The only non-Japanese work represented is Strauss' *Salomé* transplanted from Jerusalem to a traditional Japanese dwelling. Similarly, the Syrian exhibit replaces the Irish pub of Synge's *The Playboy of the Western World* with the more exotic eastern atmosphere of room decorated with oriental rugs. The diminutive size of the maquettes of the Korean designer Dong Wou Park also emphasized the difference between the values of his culture and traditional European ones: namely, harmony, quiet, and a kind of unearthly stillness. Moreover, the drama which these mini-maquettes pertain to is called *The Dream*.

The Spanish-Catalonian and Finish exhibits focused primarily on costume. Isidre Bravo, the designer of the Catalan ensemble, exhibited costumes for the ceremonies of the Olympic Games in Barcelona and for the gala procession through the World Expo in Seville. The artists Alex Ollé, Carles Padrissa, Peter Minshall and Chu Oroz were awarded the gold medal by the jury. This exhibit called attention to the fact that celebrations - as a spectacle - are also a kind of theatre. The exhibit did not focus solely on costumes, though: the grotesque coaches created by Ollé and Padrissa for *The Magic of Time* would have warmed the heart of any surrealist.

The recipient of the silver medal, Anna Kontek of Finland, exhibited an outstanding ensemble of ornamental sculpture for Stravinsky's opera, *The Nightingale*; her designs transformed the singers themselves into statues through the unity of the costumes, hairstyles and make-up, and through her conception of the dramatic figure itself as an artefact. The sculptural drapery in gold, silver, blue-black and purple reverberated with the purple walls of the exhibit with an effect similar to what a spectator at the performance would have experienced (the exhibition viewer also had the maquette at his disposition). The effect of Anna Kontek's work was further intensified by the contrasting creations of Jyrki Seppä, whose much more painterly work makes use of airy materials and the restiveness of fringes and jewels. The works of the two Finish artists presented us with two complementary possibilities in costume design: color, line, vibration and light on the one hand, and robust sculptural shapes on the other.

William Ivey Long's costumes for musicals infused the manifestly American exhibit with a seductive nostalgia for the twenties and thirties. The wittiness of the designs, and the effective composition in the complex designs of jackets, shirts, pants neck-ties, and bow-ties were perhaps more indicative of today's mannerist tastes, but the humor seemed to waft refreshingly from the well-springs of the good old days. At this year's PQ, as in other years, theatre costume displayed the wide range of its possibilities and possible functions - right up to the "horror-erotic" centerpiece of the Hong Kong exhibit: four tuxedoed figures for the *Quartet for the End of Time*. At the other end of the scale, the Swiss installation incorporated the viewer himself into the exhibit: seated before a counter with a publication about *Faust*, illuminated by a theater footlight, he becomes, in his random everyday clothes, something of an exhibit or artefact for the other viewers.

This year, theatre architecture was almost completely overshadowed by scenic design and costume, except in the case of the Belgian and Czech exhibits, where, on the contrary, it dominated. The Belgian exhibit focused exclusively on architecture, and the Czech exhibit placed the main emphasis on it. Both were awarded the silver medal. I was most impressed, however, with the British artist Peter Ruthven Hall's spatial conception for the drama *Tutankhamen*, situated on the boundary between architecture and scenic design - precisely the realm in which most revelations make their appearance. The actors were positioned in a narrow gulch on steel bridges, in lines one above the other, suggesting unusual and interesting spatial possibilities. Equally unusual was the architecture of the Spirála Theatre, whose design received an honorable mention at PQ '91, and which appeared at this year's exhibition as a large-scale model. Of the projects exhibited, the jury was most impressed with the reconstruction of the former E.F. Burian Theatre, now the Archa Theatre (Miroslav Melena - the creator of the exhibit as well). Unfortunately, the scenic design of the Czech exhibit, although it boasted many reputable names, nonetheless constituted an unremarkable and indecipherable whole. In no instance did the models and designs join with the architecture in a way that was attractive to the spectator.

And at long last, the Golden Triga of the PQ '95. The exhibition's highest honor was bestowed upon the Brazilian exhibit's almost old-fashioned installation of designs, maquettes and photographs. José Carlos Serroni, who received his degree in architecture and urban design, is a visual artist, architect, and theatre, film and television scenic designer. The uniqueness of his style derives from his combination of elements from all of these various professions: the cinematic depth of illusion created by his spaces, the multiple layers of significance of his stage constructions, the postmodern interpenetration of styles. In his production of Brandao's *Zero²* , an intricate intersection encompasses the entire space of the stage in the curve of the twisting traffic lines and determines its rhythm. The atmosphere is thus created out of the clash between the romantic sweep of the landscape and the technicizing sobriety of the intersection itself, and the unbelievability of the construction which towers above the scene: is it a high-rise building which resembles rows theatre boxes, or a wall of theatre boxes resembling a high-rise?

Serroni fills the stage of Andrade's *Path of Salvation* with a forest of metal pipes interspersed with brightly colored tree trunks and a few live trees. This remarkable joining of abstract and naturalistic perception, this type of spatial and material collage, was one of the highlights of the entire exhibition for me.

All of the spatial artifacts of the Prague Quadrennial, an exhibition which involved the participation of forty countries from every continent, will doubtless be destroyed at the exhibition's end. Thus far, it has not occurred to any gallery to preserve even the most remarkable exhibits in some depository - much less in an exhibition space. Exhibited scenic design has yet to be accepted as a field of visual art, and as an important statement not only about a concrete theatrical work, but about the world which we inhabit.

Le thème conducteur de la PQ '95 était «la recherche de l'espace de mise en scène» – concept tellement général que les participants étaient libres de choisir le genre d'expression plastique-dramatique qu'ils désiraient mettre en valeur: scène, costumes ou architecture de théâtre. Et cela dans le cadre d'un seul et unique espace, car les sections spécialisées avaient été supprimées dans cette quadriennale – et ce, pour la première fois depuis 1967 – par manque d'espace, afin de donner la priorité à une seule section fondamentale.

Les problèmes liés à la spécificité de la scénographie et sa capacité d'être exposée ont ouvert, au cours des ans, les portes à une nouvelle forme d'artefact pour les galeries. Ni un document, ni un spectacle vivant, mais un message poétique sur la mission à remplir, tendant fréquemment vers des registres humains généraux. Quoi d'autre avait finalement été la section plus que vériste des U.S.A. à la PQ'87 (auteur: John Conklin), où les projets de scènes étaient présentés dans le cadre d'un atelier de scénographie abondant en détails – jusqu'au marc de café au fond d'une tasse? Quelle autre cible visait la participation de la Finlande à la PQ '91 (commisaire Maija Pekkanen) sinon le terrain embroussaillé de notre inconscient? La section de l'U.R.S.S. (Viatcheslav Sokolov) était-elle autre chosse qu'un rapport sur l'état de la fédération, où l'architecture socialiste officielle façonnait le cadre pour les documents scéniques – en carton? Ou encore la participation de la Tchécoslovaquie à la PQ '91, ayant renoncé à la possibilité de concourir – possibilité que les nouveaux statuts lui accordaient pour la première fois – rien que pour tenter de théâtraliser l'espace où nous avons vécu ces quarante dernières années? (Cette section portait alors les signatures de Milan Ferenčík et de Věra Ptáčková.) On voit naître une nouvelle création plastique, souvent imprécisement attestée dans le catalogue – comme toute réalité naissante. Il faudra dorénavant dépouiller systématiquement de leur anonymat les sections ainsi conçues. Surtout parce qu'on les a rencontrées à la PQ '95 sous une forme pure. Si la PQ doit continuer, il semble que de telles rencontres vont encore se multiplier. Que signifiait cette fois-ci la participation de la Russie? Vingt metres carrés d'une aire d'exposition délimitée par une grille. Un plancher recouvert d'une épaisse couche de tissu synthétique mou – suggérant une sensation de mouillé, d'amolissement – parsemée de morceaux de papier déchirés de couleur anthracite, image de la «neige noire» de Boulgakov. Au milieu était érigée une pyramide de grosses chaussures de travail. A la grille pendaient des vestes ouatées grisâtres et les toques à oreillettes – le visage du goulag intitulé *Good-bye America!* Et c'est dans ce cadre qu'était placé le document d'une œuvre réelle, née au cours de ces quatres dernières années (selon les règles de la PQ), la blanche maquette du Théâtre russe de ballet classique Anna Pavlova (1993), dont on envisage, à ce que dit le catalogue, la réalisation. Style: come-back d'un réalisme socialiste manifestement indestructible. La face cachée du goulag.

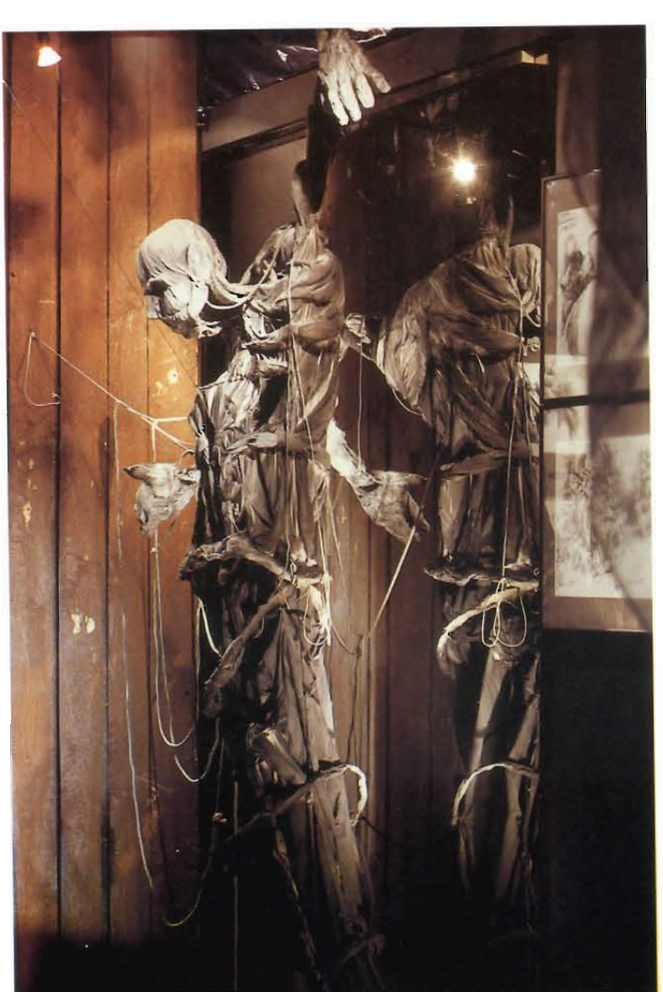
Les Suédois ont eux aussi ébauché leur vision du monde: au milieu de l'espace délimité de noir, un cube en plexiglas où sont soigneusement rangées les maquettes de trente mises en scène différentes, trente paysages dramatiques qui sont l'œuvre du scénographe Sören Brunes. Deux de ces maquettes, échouées des années 70, étendaient ainsi symboliquement la composante temporelle originelle de quatre ans à toute une époque. Au-dessus des couches de destinées dramatiques une presse, dont la vis écrasait lentement les fruits de 25 années d'effort, bien que compensée par la remontée – sur les faces extérieures du cube – de quatre symboles: une coquille, un oiseau, un sachet avec du sang et un cerveau. Le mouvement du mécanisme était calculé en fonction de la durée de

l'exposition, à la fin de laquelle ce monde en miniature devait être détruit. Pour des raisons pratiques, la presse s'arrêta à mi-chemin, mais c'était suffisant pour donner l'image d'un monde dont non seulement les destinées dramatiques s'effondrent mais aussi ses caractéristiques physiques. Figurines renversées, planchers inclinés, plafonds écroulés, désordre et chaos catastrophique. Pour la première fois dans l'histoire de la PQ et peut-être même des expositions scénographiques en général, on avait introduit dans ce projet idéal le temps comme une force dramatique active.
La Mort, présente en permanence dans toutes les participations précédentes de la Pologne bien que sous différentes formes, a, cette fois-ci, et pour la première fois, cessé d'être le thème principal. Elle a été éclipsée par l'énoncé du thème, dont les auteurs avaient inscrit en exergue la mutation – *magie* de l'espace théâtral: Andrzej Majewski, Krystian Lupa, Leszek Mądzik, Jadwiga Mydlarska-Kowal et Zofia de Ines. Cette dernière avec la série des transformations de Cunégonde (dans *La Petite Catherine de Heilbronn*), a introduit dans la section polonaise le motif de la folie. Il n'y était pas question de la réalité mais de son image magique, d'un espace nié, contesté, mais aussi multiplié par des miroirs, de l'infini maniériste des ouvrages et objets et de leur interpénétration dans les reflets jetés par des surfaces semi-transparentes et spéculaires. D'errance, d'une irréalité au centre de laquelle le spectateur devenait, dans son image multipliée, la même abstraction que les objets exposés. Si l'on a jamais réussi à exprimer l'attraction fatale du théâtre par son irréalité, alors la section polonaise, signée par Agnieszka Koecher-Hensel et l'architecte Pawel Dobrzycki, n'a été qu'à deux pas de le réaliser.
La PQ est aussi une revue de traditions culturelles: nous ne cesserons d'être émus par les différences entre les mentalités nationales. Les vestes ouatinées russes et les grilles saturées de souffrances, les formes si pures et l'esprit hellénique des pièces exposées par la Grèce, dont l'unique auteur Giorgos Patsas comptait parmi les artistes à profil de l'exposition tout entière. Et cette réplique d'une salle de théâtre rococo avec ses loges tendues de pelouche rouge et de véritable gazon en guise de parterre: qu'est-ce donc d'autre que l'ancienne Hongrie et son sang éternellement jeune – avec son ambiance plus importante que les objets exposés eux-mêmes? (Auteurs: Csaba Antal, Gyula Pauer, Attila F. Kovács, János Sándor et Nina Király.)
L'Allemagne avait préparé une liaison entre le documentaire et l'attaque aux sentiments du spectateur. Ici aussi apparaissent de nouveaux noms, d'ailleurs la PQ'95 tout entière témoigne d'un renouvellement important des générations. La section présente seulement quatre auteurs – Robert Ebeling, Frank Hänig, Hartmut Meyer, Peter Schubert – et cela sur deux étages. Le commissaire Kurt Gerling et le scénariste Frank Hänig ont placé en premier plan la génération des quadragénaires, disciples de personnalités marquantes (Jochen Finke, Achim Freyer, Karl-Ernst Herrmann, Horst Sagert, Wilfried Minks, Erich Wonder). Le style expressif de ces maîtres qui mettent souvent l'accent sur le détail et sur l'effet métaphorique, ont remplacé les dispositifs formés de grandes surfaces colorées, de cadres de scène aux plans coupés, d'escaliers aux contours aigus. Eclairage en couleur. La métaphore est remplacée par un certain recul tendu à l'égard des acteurs, du texte, de l'interprétation. Comme si la scène se présentait avec un nouvel aplomb à l'aide de ses moyens les plus propres: la couleur, l'espace, la lumière, la forme-objet, de même que l'acteur dans son costume, incorporé dans l'ensemble plastique de la mise en scène. Retour d'Adolphe Appia, de sa méthode? Les styles personnels des participants révèlent une certaine parenté; les couleurs, les angles, les formes, les escaliers en dents de scie se répètent. Le doré à reflets bleu-vert est une composante de la scène de Hartmut Meyer (Przybyszewska, *L'Affaire Danton*), le rouge est utilisé par Frank Hänig dans *Mademoiselle Julie* et dans le *Prince de Hombourg*. Le concret de la métaphore est remplacé par l'abstrait, mais l'agressivité de l'expressionisme perdure, et cela même dans l'architecture de la section. Debout sur la grille de fer coupante, dans les trous de laquelle s'enfoncent avec succès les hauts talons des dames, les visiteurs deviennent de fait eux-mêmes des acteurs: ils montent un escalier sans rampe pour jouir à satiété de l'angoisse de la descente («die Treppe führt nur in eine Richtung» – «l'escalier ne mène que dans une seule direction» – est-il littéralement écrit). Ils ouvrent ensuite des portes grises pour trouver derrière des classeurs contenant des maquettes de scènes et d'affiches.
La Grande-Bretagne (médaille d'or collective de la PQ '75, Trige d'or des PQ '79 et PQ '91) a de nouveau obtenu une médaille d'or. Le thème donné avait été clairement et nettement démontré et traité dans les modèles de sept types d'espace scénique et dans les travaux de trente scénographes. La section était simultanément un mode d'emploi, une instruction quant à la possibilité de transférer le principe plastique de mise en scène dans une salle d'exposition. La plupart des maquettes pouvaient être considéré facilement de par leur haut niveau de sélection et leur imagination comme des représentations de sculptures libres ou de tableaux. Le message énoncé a souvent la même force et la forme est beaucoup plus soignée. Toutes deux sont dignes d'admiration, mais la diversité des différents styles, jointe au nombre d'exposants, a submergé le spectateur d'une foule de détails, quoi que parfaits. Mais attention! C'est de ces détails que se compose le rapport présenté sur l'état actuel et l'orientation de la scénographie britannique. Un rapport «format de poche» qui remplirait, s'il était «grandeur nature», une vaste salle d'exposition.
A l'opposé de l'unité de style des décorateurs allemands, nous sommes ici les témoins d'une pluralité de styles faisant partie du programme. L'une des causes en était d'ailleurs le désir évident

△ Russian exhibition / PQ '95
▷ Swedish exhibition / PQ '95

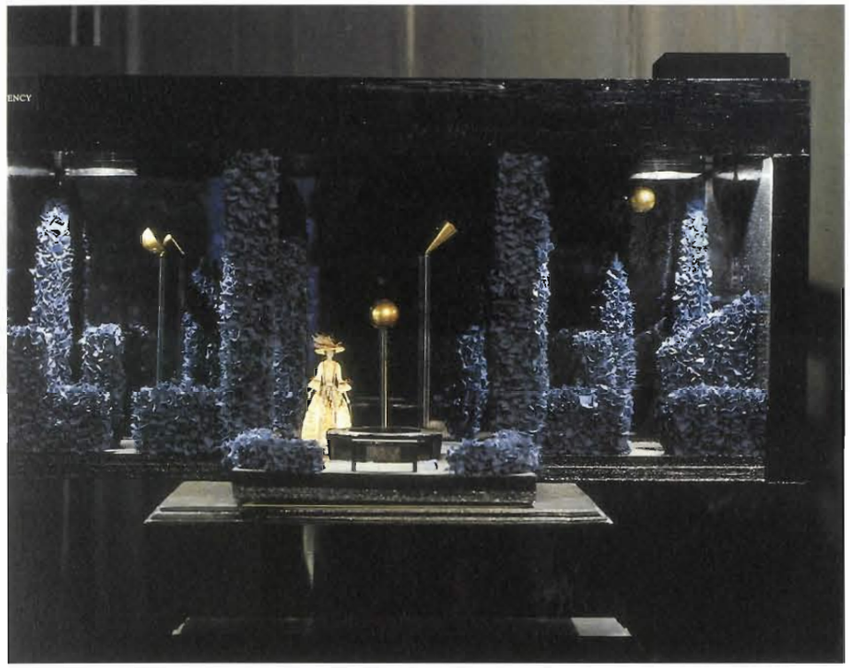
Photos Viktor Kreubauer

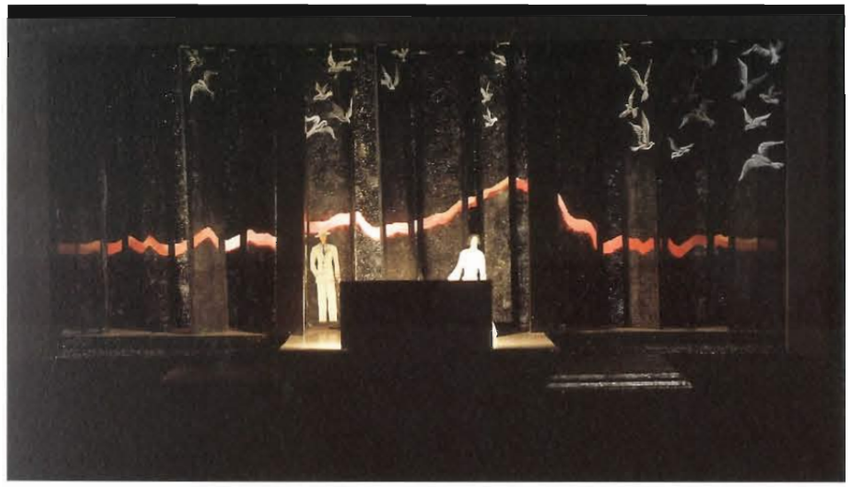
◁ *Zofia de Ines'* costume
for Kätchen von Heilbronn by Kleist
Teatr Polski, Wroclaw 1994
Photo Viktor Kronbauer



△ *Leszek Mądzik* / The Breath
Scena Plastyczna KUL, Lublin 1992
Photo Andrzej A. John

◁ *Jadwiga Mydlarska-Kowal's* costumes
for Incompletion by Wieslaw Hejno
Teatr lalek, Wroclav 1994
Photo Viktor Kronbauer



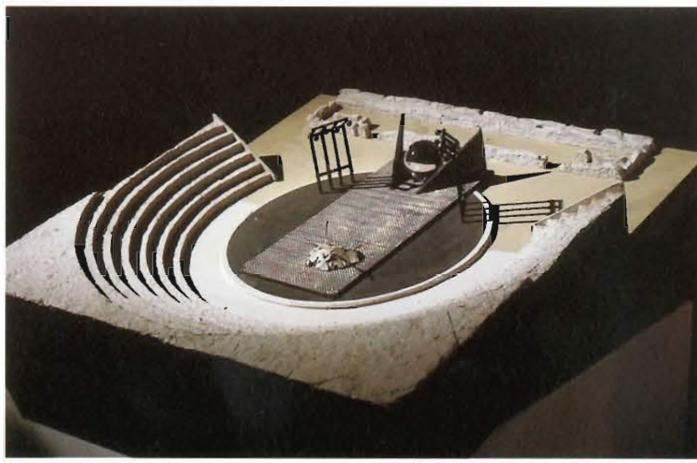


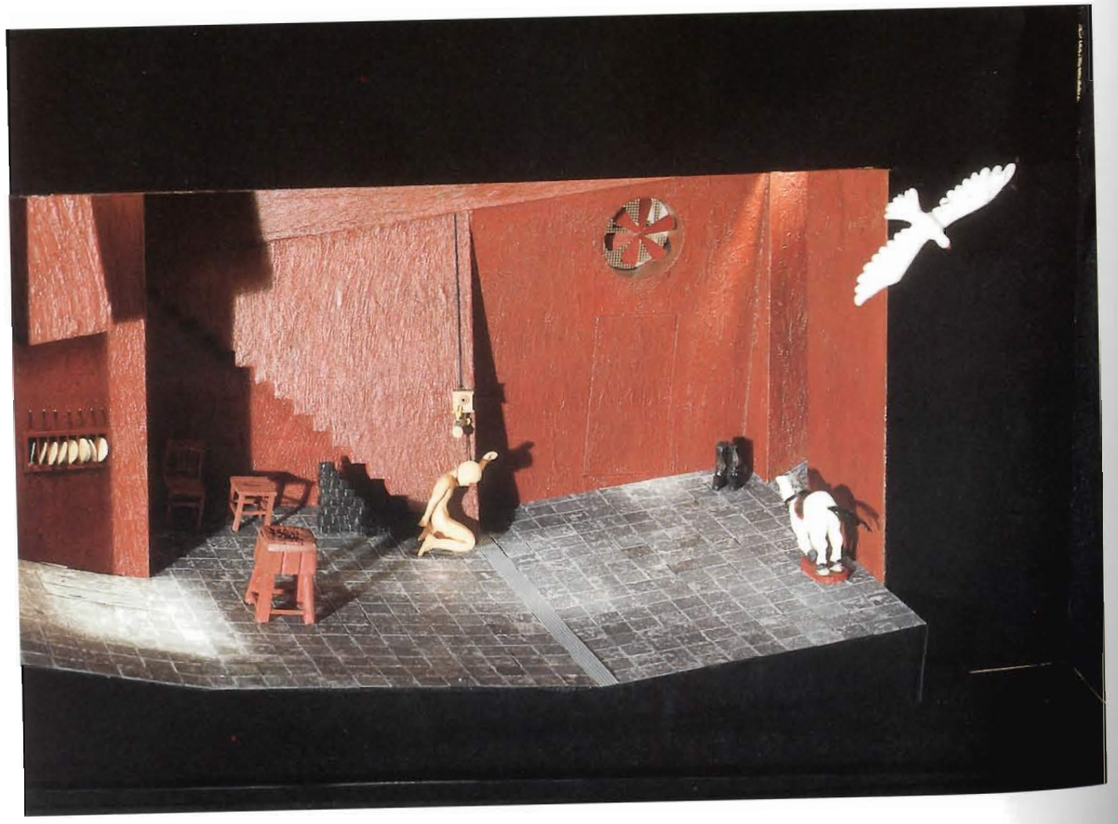
△△ *Giorgos Patsas* / Marivaux, La double inconstance / Kefallinias State Theatre, Athens 1991

△ *Giorgos Patsas* / Dorst, Fernando Krapp Kefallinias State Theatre, Athens 1992

▷ *Giorgos Patsas* / Aeschylus, Choephoroe Amphitheatre Epidaurus 1987

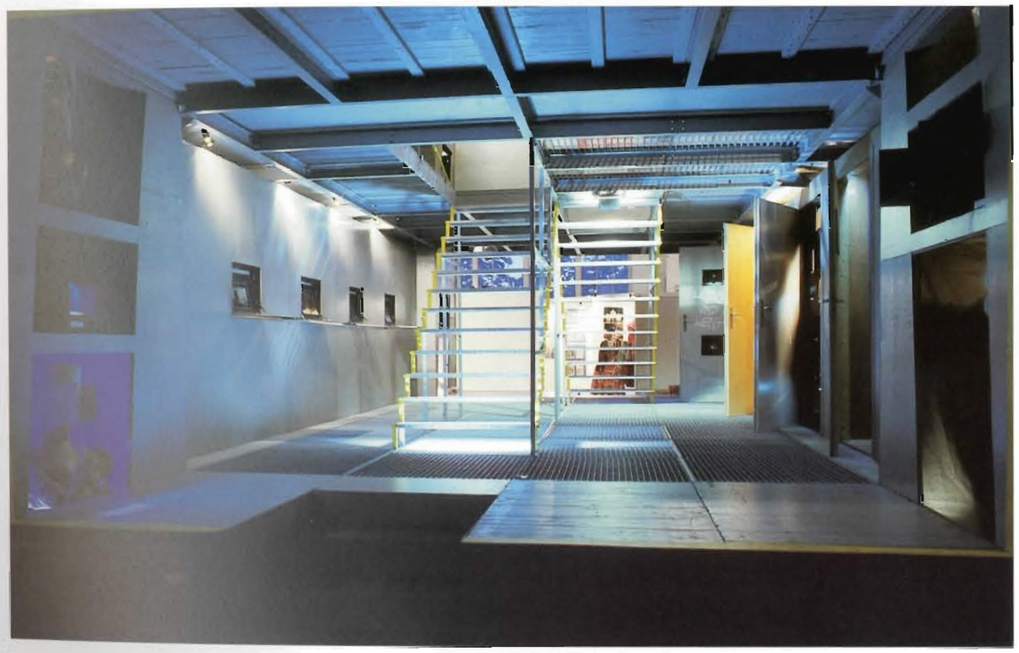
Photos Viktor Kronbauer





◁◁ *Hartmut Meyer*
S. Przybyszewska, Affair Danton
Volksbühne, Berlin 1994
Photo Gregor

◁◁ *Frank Hänig* / A. Strindberg, Miss Julie
Staatsschauspiel, Dresden 1994
Photo Viktor Kronbauer

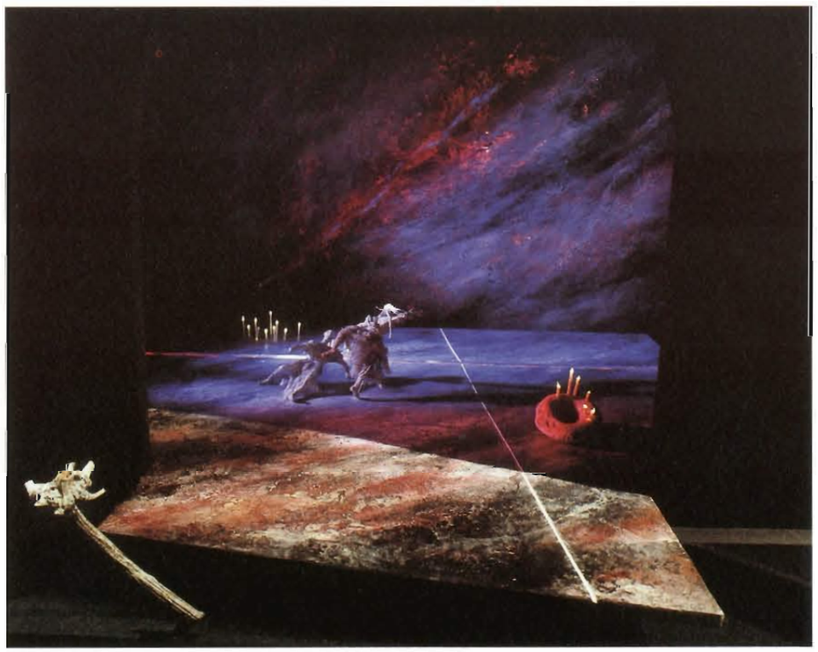


△▷ German exhibition / PQ '95
Details from the installation
Photo Viktor Kronbauer

▷ *Ian Sommerwille* / Poisoned Silence
Opera North Community and Education Project – Touring 1993
Photo Viktor Kronbauer

▷ *Hildegard Bechtler*
A. Berg, Wozzeck
Opera North – Touring 1993

◁ *Ian Mac Neill – Rick Fisher*
J. B. Pristley, An Inspector Calls
Royal National Theatre, London 1992



◁ *Nettie Edwards – Michael E. Hall* / W. Shakespeare, Macbeth
Everyman Theatre, Cheltenham 1992

Photos Viktor Kronbauer

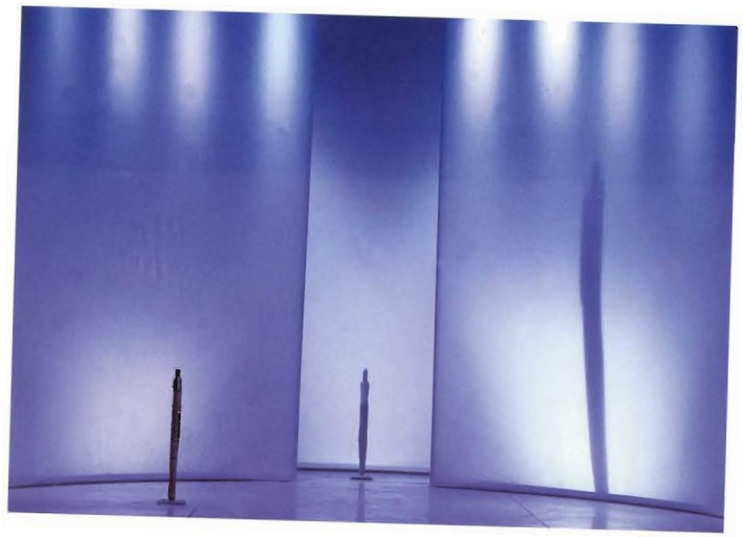
△ *Simon Banham* / B. Brecht – K. Weill, The Threepenny Opera / Contact Theatre, Manchester 1994
Photo Viktor Kronbauer

△ *Zinovy Margolin* / F. Sagan, The Winded Horse / The Theatre of the Sowiet Army, Moscow 1995

▽ Hungarian exhibition / PQ '95 *Photos Viktor Kronbauer*

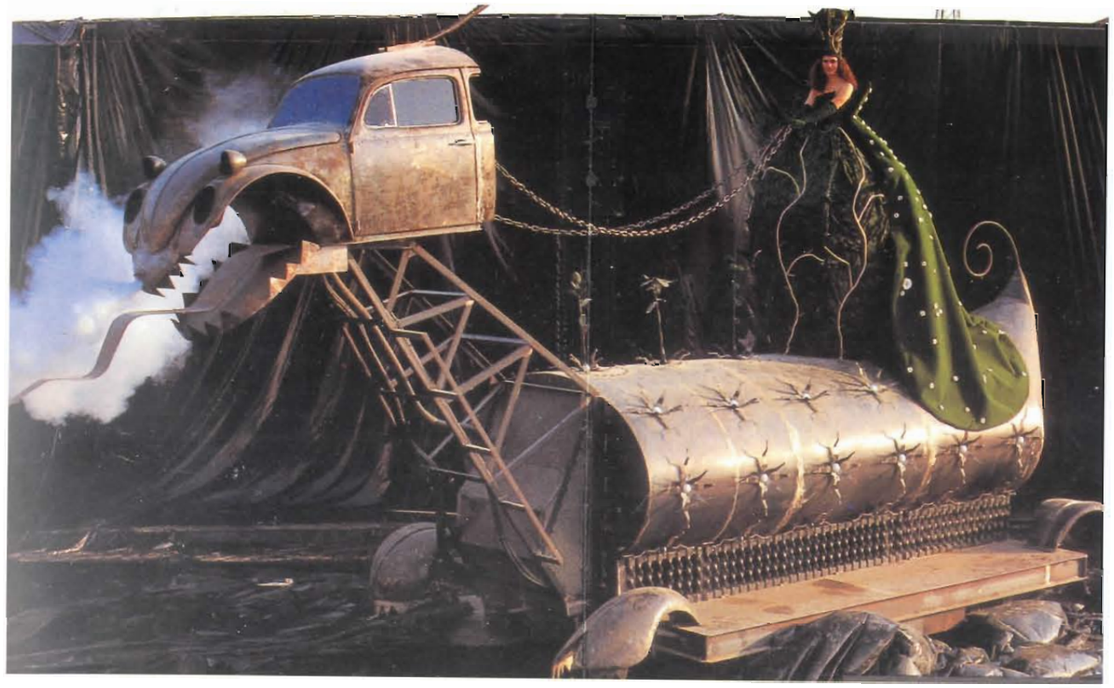
▷ *Reinier Tweebeeke – Rien Bekkers* / Jean Racine, Britannicus, model – light Royal Theatre, Haag 1994

Photos Viktor Kronbauer



△ *Andris Freibergs* / K. Penderecki – J. S. Bach, Credo / National Opera Theatre, Estonia 1994

▽ Latvian exhibition / PQ '95 *Photos Viktor Kronbauer*



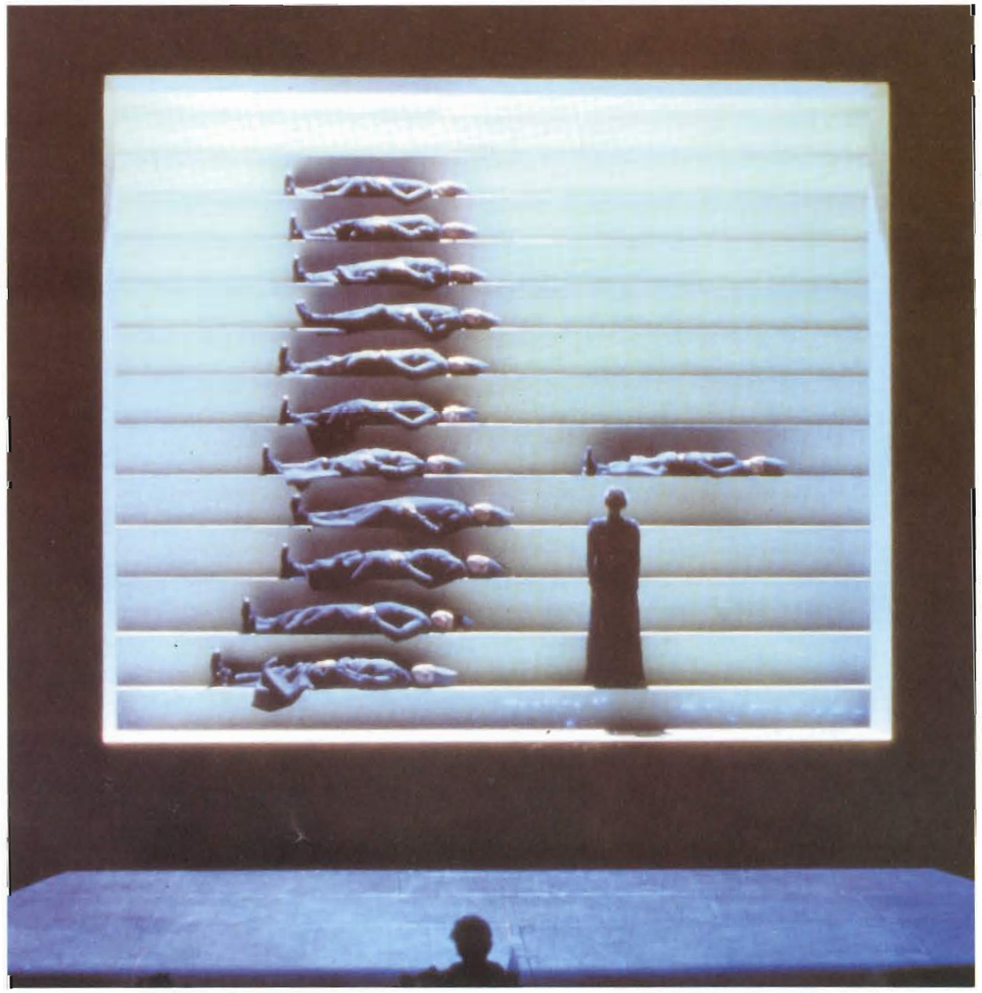
△△ *Jordi and Josep Castells Planas de Cardedeu – Joan Josep Guillen – Creativo Fridor* (group)
Joan Font, The Magic of Time / Expo 92 – Sevilla *Photo Julio Carbó*

△ *Jordi and Josep Castells Planas de Cardedeu – Andreu Sanchez* / Comediants, The Fire of Celebration / Costumes for the ceremony of the Games of the XXVth Olympiad / Estadi Olympic de Montjuic, Barcelona 1992 *Photo archive*

▷ *Anna Kontek* / I. Stravinsky, Nightingale / Suomen Kansallisoopperatalo, Helsinki 1992
Photo Viktor Kronbauer

▷▷ *George Tsypin* / I. Stravinsky, Oedipus Rex / Saito Kinen Festival Matsumoto, Japan 1992
Photo Viktor Kronbauer

▽ *Maya Ravn* / Ib Michael – Kirsten Dehlholm, Operation: Orfeo Aarhus Musikhus, Hotel Pro Forma, Copenhagen 1993
Photo Roberto Fortuna

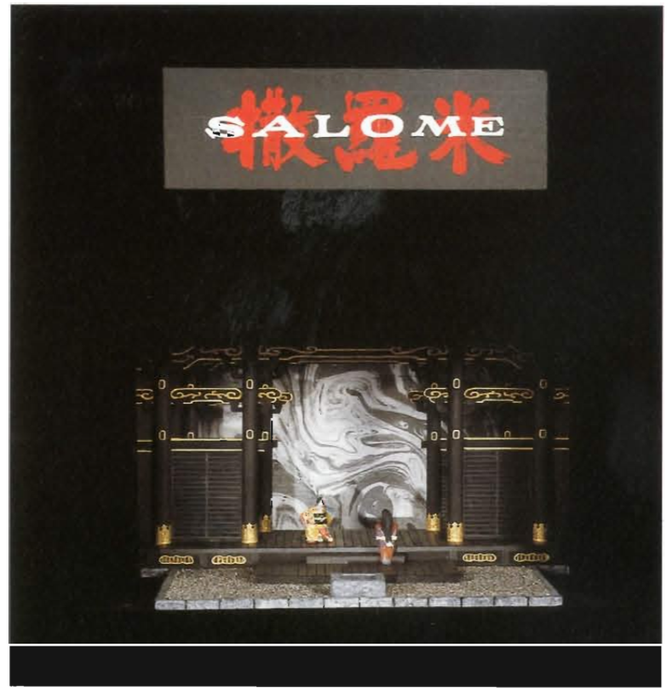


Werner Hutterli
Faust – World – Methaphor
Object for the Swiss exhibition / PQ '95
Photo
Viktor Kronbauer

▽ *Shigeaki Tsuchiya* / Chizuko Kaga, Kurohemon / Parco Theatre, Tokyo 1993

▽▽ Japanese Exhibition / PQ '95 *Photos Viktor Kronbauer*

▷ *Kappa Senah* / R. Strauss, Salome
Kamakura Geijutu – Bunka Kaikan,
Kyoto 1994

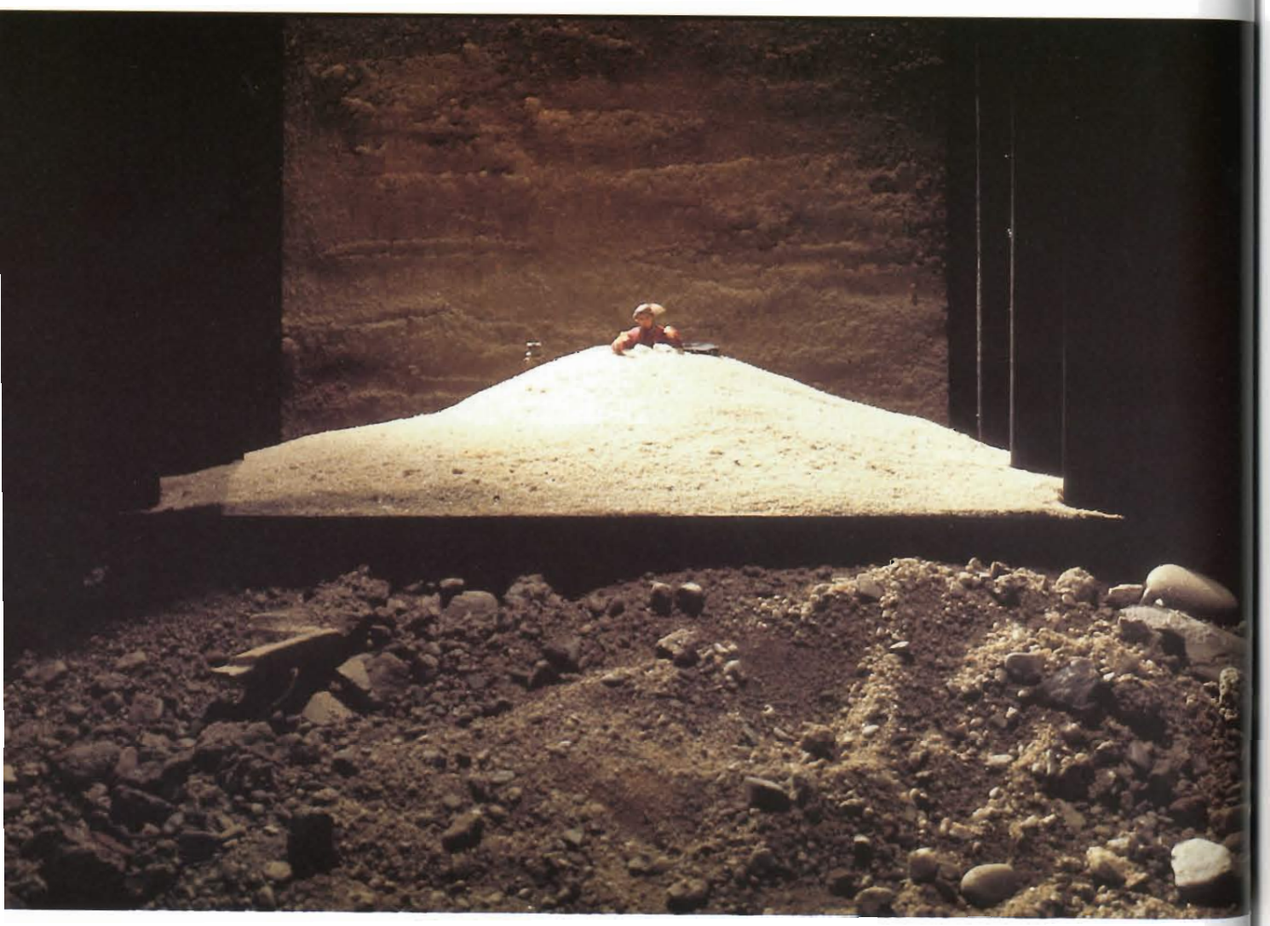


◁ *Jeoug – Sup Yoon* / Ji-il Kim, The Order from Heaven
Opera House, Seoul 1994

▽ *José Carlos Serroni* / J. Andrade, Path of Salvation
SESC – Anchieta, Sao Paulo 1993
Photos Viktor Kronbauer

◁ *José Carlos Serroni*
A. P. Čechov, The Seagull
Theatre of Culture – Centre, Sao Paulo 1994

▽ *José Carlos Serroni*
S. Beckett, The Happy Days
Villa Lobos Teatro, Rio de Janeiro 1995
Photos Viktor Kronbauer



des auteurs (Pamela Howard, Kate Burnett, Peter Ruthwen Hall) de montrer aux visiteurs profanes les riches possibilités offertes par le Théâtre. Un symbole important de l'exposition est constitué à mes yeux par la documentation sur la représentation de la pièce de J. B. Priestley *Un Inspecteur vous demande* dans des décors de Ian Mac Neil: maquette et photographies des changements à vue. La désintégration d'une demeure bourgeoise pompeuse, éclairée «a giorno» et fonctionnant de façon provocante, qui mène jusqu'à sa destruction totale et à son enfoncement dans la tourbière du plateau. La magie de cette maison éclairée, exécutée à la manière d'une sorte de réalisme romantique détaillé, est d'ailleurs l'un des traits dominants de la PQ'95.
Si le projet de plancher incliné présenté à la PQ'91 semblait être le phénomène traduisant le mieux l'atmosphère des quatre années écoulées, alors les années 1991–1995 sont marquées de pathétisme romantique, d'illusion. Et attention: d'une pseudo-idylle tournant fréquemment à l'horreur. Où doit-on classer Zinovy Margolin de Biélorussie? Dans les années 80 et peut-être encore à la PQ'91, il aurait déconcerté le jury (comme d'ailleurs, cette année, tant de participations qui furent plutôt appréciées par le public) – cette année, il a obtenu une médaille d'argent. Pour monter *La Visite de la vieille dame* de Dürrenmatt – dont nous retenons les réalisations faites dans les années 60 plutôt comme des esquisses, un fond neutre pour une action absurde et horrifiante – Margolin a choisi une architecture adéquate par son pathétisme intérieur au texte. Il y a aussi une maison qui se dresse sur la plaine déserte de la scène – comme pour le drame sus-cité de Priestley. Mais les proportions de cette maison s'allongent de façon maniériste, une architecture réelle se transforme en objet irréel, entouré de cibles de tir ayant la forme d'animaux. La scène pour *L'Idylle* (auteur: Dunin-Marcinkevic) a été peuplé par Margolin de figures dorées surhaussées, aux proportions étirées de style maniériste. Au-dessus de la maquette noir et or de cette mise en scène était présenté le projet de scène pour la *Vie secrète* de Salvador Dalí. Les figurines de Margolin nous mènent-elles dans les mondes de Dalí? Ou bien nous hasarderons-nous jusqu'à l'exaltation d'El Greco? La section biélorusse tout entière est en effet tournée vers le passé: par exemple une partie de l'oeuvre de Dmitry Mohov remonte par sa peinture plate et l'illusion des paysages peints sur la toile de fond jusqu'au bas baroque ou au romantisme.
La Lithuanie présentait une seule mise en scène: *Le Songe* de Strindberg (m. en sc. Jonas Vaitkus, décors Jonas Arcikauskas, Vilnius 1995), pièce symboliste sur «le mal de vivre». Strindberg avait voulu les décors peints «à l'italienne», chose courante à son époque, mais proposait d'ajouter aux décors fixes un lointain transformable, utilisant une «peinture murale stylisée, en même temps pièce d'habitation, bâtiment et paysage». Un cadre qui devait – en 1902 – s'identifier et s'interpénétrer de façon phantasmatique avec l'action en cours sur la scène! Les Lithuaniens de 1995 ont placé au premier plan l'aspect de la souffrance et les symboles du sacrifice: le cheval rouge grandeur nature, attaché à une perche et pendu la tête en bas, crucifix de métal, entrelacé de pansements, de clochettes, de cuillers de plomb, sur le plancher des pots aux fonds percés. La vision première de l'auteur d'une «forêt d'immenses fleurs d'hibiscus épanouies, blanches, roses, pourpres, jaunes soufre et violettes» s'est transformée en cette fin de siècle en une rangée de roses noires épineuses et métalliques, comme sorties d'un tableau expressioniste allemand (commisaire de l'exposition Helmutas Sabasevicius).
Gretar Reynisson, unique scénographe et auteur de l'exposition de l'Islande, met l'accent sur la vacuité de la réalité contemporaine. Il fait entrer en contact le cube central avec des diapositives d'espaces scéniques et les attributs scéniques des deux mises en scène sélectionnées. Chaise, seau, torchon, sang = *Macbeth*. Chaise d'enfant, petit train jouet = *La Cerisaie*. Les cadres de l'action sont des rampes sans issue: l'une d'aéroport avec des bagages, l'autre de débarras; les deux semblent venir de la fin de la vie. Je me rappelle la première prestation de John Cage à Prague au début des années 60, la scène vide avec une échelle et un seau, parfaite du point de vue fonctionnel, esthétique et sémantique. Bien que trois décennies se soient écoulées depuis et que le seau et échelle n'étonnent plus (sinon par leur banalité), à la vue des paysages de Reynisson nous sentons se dégager l'intensité du vécu et un désespoir exprimé par la précision des proportions. C'est grâce à elles si cette liaison banalisée nous frappe de nouveau.
Les principeaux auteurs de la section israélienne étaient de nouveau (comme déjà à la PQ'91) Roni Toren et Moshe Sternfeld. La mort de ce dernier a signifié pour la scénographie mondiale la perte d'une personnalité marquante. Les projets de Sternfeld ressemblent plutôt à des variations libres sur un thème dramatique, à une inspiration poétique pour l'interprétation par le metteur en scène. Le cheval d'or dans l'arène rouge est destiné à Macbeth, le motif de centaure à Roméo.
Le Danemark a présenté la troupe de l'Hotel Pro Forma et sa performance l'*Opération Orfeo*. Hotel Pro Forma a été fondé en 1995; il renoue avec un type d'avant-garde qui joignait l'art visuel à des élements parlés, musicaux et gestuels. Pour la musique du John Cage, Bo Holten et Ch. W. Gluck, Maja Ravn et Annette Meyer imaginèrent une scène abstraite, dessinèrent les costumes et arrangèrent la chorégraphie. L'escalier, les horizontales et les verticales cambrées, le mode de composition des couleurs, tout cela témoignait d'une affinité avec d'autres sources – peut-être d'origine craigienne. Avec les scénographies abstraites du début du siècle? Ou encore avec certaines pièces exposées par l'Allemagne?
Depuis leur première participation à la PQ en 1975, les Hollandais ont toujours misé sur une

sélection soignée et sur des expériences formelles. A la PQ'95, ils ont été les premiers et les seuls à présenter la plus récente discipline théâtrale: le travail du styliste en lumière (lightdesigner). Reiner Tweebeeke a démontré sur deux modèles (1:4, Théâtre modèle de Steve Kemp) le rythme spatial de la mise en scène du *Britannicus* de Racine et de la pièce de Botho Strauss *Grand et petit*. Malgré les théories qui affirment que la scénographie ne peut être exposée, quelques spectateurs placés dans une pièce close devant une scène silencieuse et déserte qui change sous l'effet de la lumière, démontrent l'intensité de l'impression produite. Cette impression provient de l'effet d'une scénographie libérée du texte et des acteurs, qui supplée toutes les composantes de l'oeuvre dramatique, comme s'y essayèrent Kandinsky, Craig, les futuristes et aussi les artistes de la seconde moitié du siècle, p. ex. Erich Wonder et ses Bewegte Räume (Espaces mouvants).
L'espace entouré de grilles de la toute petite section slovène, avec un rocher en staff et une fenêtre avec la photographie d'un paysage romantique (une pièce semblable avait été exposée par la Belgique à la Biennale de Venise de 1976), formait un décor et un fond attrayants pour enregistrements vidéo. La vidéo était donc le principal média. Elle fournissait une vue d'ensemble des procédés étonnamment inspirateurs utilisés par le théâtre slovène contemporain quant à la mise en scène et la décoration; cela exigeait cependant du visiteur de la PQ une grande patience.
Sur l'exposition de la Croatie planait l'ombre pathétique de la guerre symbolisée par la destruction et la renaissance du théâtre de la ville d'Osijek. Drago Turina (médaille d'argent à la PQ'83) a, cette année aussi, capté l'attention par la pureté des formes utilisées; de même que Zlatko Kauzlaric Atac par son système d'escaliers et de lumières brisées (peut-être proches par endroits des oeuvres exposées par les Allemands?).
La Nouvelle-Zélande – comme toujours d'ailleurs – captivait quant au niveau élevé de stylisation, et une pureté des formes évoquant le style de Svoboda. L'exécution artisanale des maquettes (une fragile création dansante de David Thornley, où le revêtement de sol est remplacé par une couche de l'eau limpide, le robuste *Hamlet* de Tony Geddes) démontrait le niveau élevé des métiers d'art dans ce pays. Bien que la culture théâtrale autochtone n'ait commencé à se constituer qu'à partir de 1960, comme nous l'avait appris le catalogue de la PQ'87, elle a été dès ses premières phases exempte de tout amateurisme. Le mode de stylisation et la culture des formes, la grandiose conception spatiale du cadre de scène à grande ouverture en tant que signe de la production autochtone, tout cela classe les créateurs néo-zélandais parmi les personnalités marquantes de la PQ'95.
La Slovaquie avait aussi ouvert ses portes à la nouvelle génération. L'architecte de l'exposition slovaque Aleš Votava a choisi comme objet central sa propre scénographie réelle et créée pour la représentation de l'*Incident*. La scène inclinée garnie de banquettes ferroviaires devint aussi bien le centre d'attraction de la section qu'un lieu de repos pour les visiteurs. La sélection avait donné la préférence à la diversité de la création devant l'unité d'opinion: la déviation dramatique des lignes verticales dans l'espace dans la mise en scène de *Luisa Miller* de Verdi (Aleš Votava), l'aspect fantastique des masques de Miloš Karásek, le patch-work utilisé dans les maquettes de costumes de Ludmila Várossová pour *Don Quichotte* de Massenet étaient les artefacts les plus marquants de la section slovaque, mais le costume créé par Várossová compte toutefois parmi les plus remaquables de toute la PQ.
L'Asie n'a été jamais davantage l'Asie que dans la PQ'95. Encore dans les années 70, les Japonais exposaient surtout le théâtre dramatique euro-américain et étonnaient par leurs solutions (à la PQ'71 par ex. par les projets de scènes pour *Roméo et Juliette*, qui transféraient l'action du temps de la Renaissance dans le monde superindustrialisé actuel). S'ils ont commencé à la PQ'91 à mettre l'accent sur leur propre culture, ils ont présenté à la PQ'95 un retour à leur propres sources. Que signifie ce cercle de sable au milieu du carré formé par l'aire d'exposition? Ce n'est pas une forme abstraite, dont on ne peut ne pas admirer la pureté, mais bien un symbole. La forme traditionnelle du «dohyo», ring du sport national «sumo», forme utilisée depuis des siècles, – est l'actuelle ligne de départ des scénographes japonais. Le seul titre non-japonais est *Salomé* de Richard Strauss, et même ici, on troque Jérusalem pour une demeure japonaise. De même d'ailleurs que dans la section de Syrie où, dans le *Baladin du monde occidental* de Synge, le pub irlandais est remplacé par un local méridional orné de tapis d'Orient.
La miniaturisation des maquettes du scénographe coréen Dong-Wou-Park soulignait aussi des valeurs différentes de celles que l'Europe puise dans ses traditions: à savoir l'harmonie, le silence, une sorte d'immobilité supraterrestre. D'ailleurs le drame théâtralisé par ces mini-maquettes s'appelle *Un Rêve*.
Les sections de l'Espagne-Catalogne et de la Finlande étaient consacrées avant tout à la création de costumes. Le commisaire et scénariste de la collection catalane Isidre Bravo avait préparé pour la PQ'95 les costumes prévus pour la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Barcelone et pour le défilé solennel de l'Exposition universelle à Séville. La médaille d'or a été décernée par le jury aux artistes décorateurs Àlex Ollé, Carles Padrissa, Peter Minshall, Chu Oroz. La section attirait l'attention sur le fait que les festivités font elles aussi – en tant que spectacle – partie du théâtre. Il ne s'agissait d'ailleurs pas seulement de costumes: les grotesques carrosses créés par Ollé et Padrissa pour *La Magie du temps* auraient réjoui le cœur de chaque surréaliste.

Anna Kontek (médaille d'argent) a présenté dans le cadre de la section finlandaise une collection remarquable de figurines pour le *Rossignol* de Stravinski. Elle a transformé les chanteurs en figurines par l'unité de costume, de coiffure et de maquillage, par la conception d'ensemble du personnage dramatique en tant qu'artefact. Les draperies sculpturales or, argent, bleu-noir et pourpres se réfléchissaient dans les parois également pourpres de la section, produisant quasiment le même effet que devait ressentir le spectateur au théâtre (d'ailleurs le visiteur de l'exposition avait aussi à sa disposition une maquette). De plus, l'œuvre d'Anna Kontek est comme intensifiée par les créations contrastantes de Jyrki Seppä, de conception picturale et graphique, faites dans des matériaux légers comme l'air, avec frémissements des franges et des bijoux. La couleur, le tremblement, la lumière, en opposition aux robustes formes plastiques, sont comme deux possibilités essentielles et complémentaires de la création de costume.
Les costumes du genre «comédie musicale» créés par Ivey Long ont introduit la section américaine sur le mode nostalgique et séduisant des années 20 et 30. L'esprit des modèles, la structure complexe et efficace des dessins et styles compliqués des vestons, des pantalons, des cravates et des bretelles, tout cela rapprochait les costumes du goût maniériste d'aujourd'hui. Un humour rafraichissant semblait émaner des bons vieux temps.
Le costume théâtral a également montré à cette PQ la large gamme de ses possibilités et de ses multiples fonctions – jusque l'œuvre centrale, «horrifiquement érotique», de la section de Hong-Kong: quatre figurines en smoking créées pour le *Quatuor de la fin du temps*. Et ce même jusqu'au spectateur visitant la section de la Suisse: assis devant un pupitre où repose une publication sur Faust, éclairé par un projecteur de théâtre, il constituait ainsi lui-même, aux yeux des autres visiteurs de l'exposition – dans son vêtement personnel et fortuit de tous les jours – une pièce d'exposition, un artefact.
Cette année, l'architecture de théâtre était plutôt invisible, dissimulée parmi toutes les autres objets exposés (costumes, maquettes de scènes, projets divers, etc.), à l'exception de la Belgique et de la République tchèque, où elle au contraire dominait. La participation belge était exclusivement orientée vers l'architecture de théâtre et la section tchèque y a mis l'accent principal. Les deux ont été récompensées d'une médaille d'argent. Ce qui m'a personnellement le plus fortement impressionnée est la conception spatiale de Peter Ruthven Hall (section britannique) pour la pièce *Toutankhamon*, à la limite de l'architecture et de la scénographie (où se meut d'ailleurs la majorité des découvertes). Les acteurs sont disposés dans un étroit défilé sur des passerelles métalliques en rangs superposés, suggérant ainsi d'intéressantes et inhabituelles possibilités spatiales. Egalement curieuse, d'ailleurs, est l'architecture du théâtre tchèque Spirála, dont le projet reçut déjà à la PQ'91 une mention spéciale. Cette année, elle est réapparue sous la forme d'une grande maquette de réalisation. Parmi les autres projets exposés, le jury a apprécié le plus la reconstruction de l'ancien Théâtre E. F. Burian, actuel Divadlo Archa (l'auteur Miroslav Melena est également le responsable de la section tchèque). Quant à la scénographie de la section tchèque, bien que des auteurs renommés y aient participé, elle est malheureusement passée complètement inaperçue au cœur d'un ensemble inexpressif et sémantiquement illisible. Maquettes et projets n'avaient été en aucun cas mis en connection avec l'architecture présentée d'une matière attractive.
Pour finir: le Trige d'or de la PQ'95. La plus haute distinction a été décernée à la section du Brésil dont l'installation était déjà presque démodée: projets, maquettes, photographies. José Carlos Serroni, sorti promu de la Faculté d'architecture et d'urbanisme, plasticien, architecte, scénographe de théâtre, de cinéma et de télévision, a tiré de l'interconnection de ces professions une écriture, un style particulier: profondeur quasi cinématographique des espaces, qui produisent un effet illusoire, caractère polysémique des objets scéniques, interpénétration post-moderne des styles. Le croisement de routes en pente créé por la représentation de *Zéro²* (I. L. Brandao) occupe, par la courbe du virage à plusieurs voies, tout l'espace de la scène et en détermine le rythme. L'ambiance est alors donnée par la contradiction qu'il y a entre l'envolée romantique du terrain, la sobriété techniciste du croisement et l'incrédibilité de l'ouvrage qui clôt la scène: une maison de rapport évoquant les rangées de loges d'un théâtre ou bien le mur d'un théâtre avec loges évoquant une maison de rapport? La scène du *Chemin du salut* d'Andrade est remplie d'une forêt de tuyaux métalliques. Quelques-uns sont peints de couleurs vives et il y a aussi parmi eux quelques véritables troncs d'arbre. Cette particularisation, cette interconnection de la vision abstraite et de la vision naturaliste, ce genre de collage spatial et matériel a été pour moi l'un des points culminants de toute l'exposition.
Tous les artefacts spatiaux de la Quadriennale de Prague, l'exposition à laquelle ont pris part cette année quarante Etats de tous les continents, aurons été certes liquidés, détruits, une fois l'exposition terminée. Pour le moment, il me semble qu'aucune galerie n'a eu l'idée de conserver dans quelque dépôt au moins les plus caractéristiques des objets exposés et encore moins de les garder dans des salles d'exposition! Pour que la scénographie exposée soit reconnue comme une discipline artistique autonome, comme un genre de témoignage essentiel, exprimé non seulement sur une œuvre théâtrale concrète, mais aussi sur le monde que nous habitons, et pour que l'on en tire des conclusions.